

SOBRE LES INFLUÈNCIES, LA TRADICIÓ I ALTRES ANSIETATS: ALGUNS DILEMES DE L'ESCENA CATALANA CONTEMPORÀNIA

Sharon G. Feldman

Documenta Teatral, 4

Punctum & Màster Oficial Interuniversitari d'Estudis Teatral

SOBRE LES INFLUÈNCIES, LA TRADICIÓ
I ALTRES ANSIETATS:
ALGUNS DILEMES DE L'ESCENA CATALANA
CONTEMPORÀNIA

SOBRE LES INFLUÈNCIES,
LA TRADICIÓ
I ALTRES ANSIETATS:
ALGUNS DILEMES
DE L'ESCENA CATALANA
CONTEMPORÀNIA

SHARON G. FELDMAN

Catedràtica d'Estudis Espanyols i Catalans
Universitat de Richmond

Documenta Teatral, 4

PUNCTUM & MÀSTER OFICIAL
INTERUNIVERSITARI D'ESTUDIS TEATRALS
LLEIDA, 2011

Coordinació i edició a cura de
Francesc Foguet i Núria Santamaria

Universitat Autònoma de Barcelona
Institut del Teatre de Barcelona
Universitat Pompeu Fabra
Universitat Politècnica de Catalunya

Primera edició: desembre de 2011

© 2011, del text, Sharon G. Feldman
© 2011, d'aquesta edició, Punctum & Màster Oficial
Interuniversitari d'Estudis Teatral

Reservats tots els drets

Dissenyat i compost per QUADRATÍ
Imprès per ARTS GRÀFIQUES BOBALÀ, SL

ISBN: 978-84-939252-6-0
DIPÒSIT LEGAL: L-I380-2011

Tan aviat com vaig rebre la invitació del professor Francesc Foguet a fer la xerrada d'aquesta tarda, em vaig sentir molt honorada i emocionada. He tingut la sort de participar com a professora convidada en els vostres cursos de postgrau en quatre ocasions. La primera va ser el maig de l'any 1999, quan el professor Carles Batlle em va convidar de manera fortuïta a fer una sèrie de classes sobre el teatre català contemporani. En aquells moments, la seu de l'Institut del Teatre de Barcelona, on es feien els cursos, encara es trobava a l'edifici històric del carrer de Sant Pere Més Baix. I encara recordo la sensació força aclaparadora de temor reverencial que vaig tenir en impartir classes entre aquelles parets. Des d'aquella primera experiència, no m'ha deixat d'impressionar el nivell intel·lectual dels alumnes, que m'han inspirat amb la seva inusual capacitat de compaginar els estudis teòrics i literaris amb el seu coneixement pràctic. És un gran privilegi i un plaer tornar a ser amb vosaltres en la inauguració del curs, i agraïxo molt la invitació d'en Francesc i de tot el seu equip.

Voldria parlar avui d'una qüestió potser una mica prohibida, una mica tabú, una mica fora dels límits d'allò que es considera acceptable: es tracta de la noció de la *influència* (i les *influències*). Els que esteu vinculats al món de l'art,

la literatura o les arts escèniques ja sabeu que la idea de les influències constitueix un tema, de fet, nociu; una idea que probablement us incita a fer ganyotes i que voldríeu evitar tant sí com no. La paraula «influència» per a molts artistes porta la connotació de maledicció o, fins i tot, de plaga, perquè implica una manca d'originalitat, d'autonomia artística, o bé d'autenticitat. No ens ha d'estranyar, doncs, que el terme tingui el mateix origen llatí que la paraula «influença», que, en el sentit de la patologia, és sinònim de grip, un virus capaç de propagar-se i de causar un contagi. En llatí, el mot *influentia* es refereix a la influència dels estels. Curiosament, les «influences» en medicina, així com les «influències» en el món de l'art, es consideren malalties que cal eradicar. Per tant, el poder dels astres, en aquest cas, ja sembla haver perdut la seva força.

El cert és que les influències poden ser un malson per a qualsevol artista, qualsevol dramaturg o qualsevol director. D'altra banda, les influències, com ha assenyalat el crític nord-americà Harold Bloom —tant a la seva obra seminal sobre «l'ansietat de la influència» de 1973 com al volum recentment publicat sobre «l'anatomia de la influència»—, porten intrínseques les seves pròpies contradiccions.¹ Centrant la seva anàlisi en l'àmbit de la poesia, Bloom ha reflexionat sobre els efectes del fenomen que anomena «la mala lectura creativa», en referir-se a les lectures equivocades —tàcites, inconscients o també evidents— dels precursors literaris, les quals contribueixen a les derivacions literàries i les relacions «intrapo-

¹ Harold Bloom, *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*, Madrid, Trotta, 2009, i ídem, *The Anatomy of Influence: Literature as a Way of Life*, New Haven, Yale University Press, 2011.

ètiques». Són relacions que, per als grans poetes, tenen la capacitat de traduir-se en diverses expressions de creativitat. Alhora, Bloom ens recorda com, en alguns passatges de l'obra d'Oscar Wilde, la influència es retrata com una transferència de personalitat que produeix un sentit de pèrdua o de melancolia. A *El retrat de Dorian Gray*, per exemple, el personatge de Henry Wotton declara que tota mena d'influència és immoral, ja que influir en una persona significa «donar-li la nostra pròpia ànima».² Aquestes transferències o transmissions, però, també poden percebre's com a manifestacions d'allò que entenem com la tradició, un concepte que implica no només una visió del passat, sinó també del futur.

Entre altres escriptors que han reflexionat sobre la qüestió de les influències es troba Émile Zola, el qual, l'any 1866, va publicar un recull d'assaigs sobre l'art, l'originalitat i la bellesa amb el títol de *Mon salon*. En un apartat del llibre dedicat a la pintura d'Édouard Manet, l'escriptor francès expressa un fort rebuig a la noció de la influència: «Heureux ceux que les maîtres ne reconnaissent pas pour leurs enfants!», exclama, «ils sont d'une race à part, ils apportent chacun leur mot dans la grande phrase que l'humanité écrit et qui ne sera jamais complète».³ A Zola, doncs, li preocupa el problema de l'originalitat, la repetició i la dificultat d'establir un camí artístic propi en la recerca de la innovació artística. De fet, en el mateix assaig, aborda les acusacions per part d'alguns

² Bloom, *La ansiedad de la influencia*, p. 6.

³ Émile Zola, *Mon salon. Manet. Écrits sur l'art*, París, Garnier/Flammarion, 1970, p. 96. Agraïixo les indicacions sobre Zola de la meua col·lega de la Universitat de Richmond la professora Sara Pappas.

crítics de l'època que deien que Manet havia d'alguna manera «plagiat» alguns dels seus models espanyols, com ara Velázquez i Goya. (Com sabreu, molts historiadors de l'art han percebut una sèrie d'influències en la tradició de nus femenins representada per la *Venus* de Velázquez, les *Majas* de Goya i l'*Olympia* de Manet.)

Més recentment, en un breu article periodístic titulat «El escritor aislado», Javier Marías ha parlat de les influències en el context d'un tema relacionat que he esmentat abans: la tradició.⁴ En aquest article, que correspon al discurs d'acceptació que el novellista madrileny va pronunciar el passat mes de juliol a Salzburg en l'acte de lliurament del Premi de Literatura Europea de l'estat austríac, Marías descriu l'inevitable somni edípic que sovint sorgeix entre els autors joves: el seu menyspreu freqüent envers els que pertanyen a les generacions prèvies, sobretot aquelles que procedeixen del mateix país o que parlen un mateix idioma. El rebuig de la tradició, que es converteix en un sentiment de complicitat entre els membres d'un grup de joves, sol durar poc. Com ens explica Marías: «Cuando un escritor deja de mirar a su alrededor, deja de preocuparse por el 'estado' o el 'futuro de la literatura' en su país o en su lengua —descubre que eso es lo que menos le importa y que además no es responsabilidad suya—, y se dedica a lo que le toca dedicarse, es decir, a escribir su obra como si no hubiera ninguna otra en el mundo». Per a Marías, per tant, formar part d'una tradició, portar l'etiqueta d'una tendència específica o ser enquadrat dins d'unes categories culturals o con-

⁴ Javier Marías, «El escritor aislado», *El País/Babelia*, 3 de setembre de 2011.

textos històrics, és el que menys li interessa. I afirma: «El escritor sabe que el país en que nació y la lengua en que se expresa son importantes, pero secundarios, algo hasta cierto punto accidental, azaroso y reversible».

L'escriptor a qui alludeix Marías, que molt bé podria ser ell mateix, aspira a existir de manera aïllada, sense el bagatge de les arrels, la tradició i les pertinences. Amb un to molt diferent, contrari al de Marías, el dramaturg català Josep M. Benet i Jornet ha abordat, en les seves memòries recentment publicades, aquesta mateixa qüestió de la tradició. En el capítol dedicat a la vida teatral, Benet, a diferència de Marías, expressa una certa ànsia respecte a la soledat o aïllament que, potser, prové del fet de ser un escriptor català. Ens ho explica de la manera següent:

Salvar-te sol, quin sentit té? Sobreviure solitari en una illa eternament deserta no en té cap i, diuen, condueix a la bogeria. Així doncs... provenir d'una tradició determinada, identificar-t'hi, enfrontar-t'hi [...] Sentir-te part d'aquest flux, entendre que amb la teva feina t'uneixes a un passat que no has viscut i a un futur que no viuràs, un passat sense el qual no existiries o existiries d'una manera ben diferent, saber que amb aquesta mateixa feina, per intranscendent que sigui, incideixes en un futur que no pots ni imaginar però en el qual, d'alguna manera, la teva suor continuarà present [...] Saber que la teva salvació no serà res si només és individual, que forma part mínima però concreta de la salvació històricament momentània [...] d'un art determinat dintre d'una cultura determinada...⁵

⁵ Josep M. Benet i Jornet, *Material d'enderroc*, Barcelona, Edicions 62, 2010, p. 248–249.

Al llarg de la seva carrera, Benet ha expressat sovint un afany d'afirmació del seu paper en una cadena inacabable de renovació i innovació, un anhel de poder validar amb certesa que els seus esforços com a escriptor tindran d'alguna manera continuïtat o alguna repercussió en relació amb el passat i, el que és més important, el futur. Per a Benet, doncs, la creació literària, o teatral, representa un camí mitjançant el qual satisfer aquest anhel tan humà de continuïtat. Tanmateix, la idea de la transcendència i també la de la tradició, situades dins del context que ell proposa, també tindrien ramificacions quant a la salvació d'una cultura sencera; especialment, la cultura catalana. En aquest sentit, les seves inquietuds estan profundament unides a la seva catalanitat i al seu catalanisme, a una consciència de la posició precària que la seva identitat cultural i el seu idioma ocupen a l'Estat espanyol i en el conjunt del món.

Si considerem només l'exemple de Benet i Jornet, podem veure com el cas de l'escriptor català contemporani —i, m'interessa aquí, sobretot i evidentment, l'escriptor teatral— sembla molt més complex, més ple de girs i voltes que la situació evocada per Marías, el qual parla des de la posició de Madrid i des de la perspectiva d'un escriptor que pertany (malgrat el seu rebuig) a una cultura literària, la castellana, que ha cobrat una certa força majoritària dins del món. Ben al contrari és el cas de l'escriptor dramàtic que escriu en llengua catalana i que, en virtut de la seva condició de pertànyer a una nació sense estat, es troba gairebé obligat a abastar amb la seva escriptura una sèrie de paradoxes, dilemes i fins i tot ansietats pròpies. En els minuts que em queden, voldria considerar algunes d'aquestes ansietats dins de l'àmbit de la dramatur-

gia catalana contemporània i, tot seguit, examinar alguns casos específics per explicar com han evolucionat dins d'un entorn que podríem anomenar «el camp de les influències». Potser, en aquest context, la noció de la influència no sigui tan ofensiva com podria semblar a primera vista.

La posicionalitat de les cultures dins de l'esfera global, juntament amb la seva relació amb les qüestions de poder, representa un tema que ha animat el pensament filosòfic de Gilles Deleuze i Félix Guattari, els quals, al seu estudi de l'obra de Franz Kafka, ressegueixen les línies essencials que caracteritzen el que anomenen «la literatura menor» (que, per cert, no és el mateix que una literatura de «minories»)⁶. Es refereixen aquí a una literatura marcada pel seu elevat nivell de «desterritorialització»; o sigui, una situació d'*inbetweenness*, o d'estar a l'entremig, que frustra la manera a través de la qual es conceben els límits de la identitat i com es retraten o es descriuen les cultures. Per tant, tal com veiem en l'exemple de Kafka —un jueu txec, que viu a Praga i fa servir a la seva manera la llengua alemanya en l'escriptura— el llenguatge verbal es converteix en un espai fluid de la invenció i un lloc al qual es desplaça tot allò que en algun moment semblava impossible. El moviment cap a la desterritorialització, en paraules de Deleuze i Guattari, fa «vibrar» el llenguatge «amb intensitat»⁷. Tot s'intensifica. Cada expressió verbal es converteix en gest polític. A més, les declaracions de l'individu adquireixen implicacions immediates quant al seu valor col·lectiu.

⁶ Gilles Deleuze i Félix Guattari, *Kafka: pour une littérature mineure*, París, Minuit, 1972.

⁷ Ibidem, p. 35.

No és la meva intenció aquí suggerir que la literatura catalana representi una literatura menor en el sentit més estricte. No obstant això, diria que, per a la literatura menor, així com per a la literatura catalana, difícilment existeixen escriptors «aïllats», per utilitzar l'adjectiu de Marías. Un escriptor teatral català pot expressar, de manera implícita o explícita, el seu desig d'autenticitat, d'autonomia o d'originalitat mitjançant la cerca de la innovació. Tanmateix, al seu torn, pel sol fet de trobar-se en una posició desterritorialitzada de cara a l'Estat, no pot evitar que el seu llenguatge d'expressió vibri amb una certa intensitat. La seva posició d'ambigüitat, d'allunyament i alhora de proximitat pel que fa a la comunitat identitària «major» (la castellana), en realitat accentua paradoxalment el desig de pertinença. Fa vibrar amb intensitat les càrregues del passat, els vincles amb una història col·lectiva, que són difícils d'eludir perquè, al cap i a la fi, com ens explica Benet i Jornet, es tracta d'una qüestió de supervivència.

El desig de pertànyer, d'adscriure's, de formar part d'una tradició i, per tant, de sobreviure es manifesta en aquest cas mitjançant un interès per les influències que provenen de llocs situats més enllà de les fronteres catalanes (i espanyoles). Amb freqüència, els professionals del món de l'escena en la Catalunya contemporània tenen els ulls posats en ciutats com París, Berlín, Londres, Nova York o Buenos Aires, tot cercant nous vincles creatius i noves formes d'expressió artística. Lluny d'exhibir el provincianisme que habitualment s'atribueix a les preteses cultures minoritàries o perifèriques, el teatre català sovint ha fet mostra, des del segle XIX, d'un impuls cosmopolita i transnacional, entaulant un diàleg artístic amb les tradicions i

les influències de les dramaturgies internacionals tant del passat com del present, forjant la seva identitat a través de les seves associacions interculturals. En un paisatge contemporani de límits polítics, culturals i físics fluctuants, la tradició es va construint en aquells moments quan els professionals de l'escena allarguen la mà cap a l'exterior i es deixen motivar per les influències internacionals.⁸

Aquest concepte de la influència com a solució a la manca de pertinença i a la desterritorialització sembla coincidir amb el que planteja l'historiador de l'art britànic Michael Baxandall quan suggereix la possibilitat de deixar d'entendre la influència merament com un procés de receptivitat passiva. Baxandall, en canvi, proposa concedir al receptor de les influències una certa agència (o capacitat d'actuació), de tal manera que pugui fer servir una sèrie de procediments com ara l'adaptació, l'apropiació, l'assimilació, l'oposició, la contestació, la distorsió, la inspiració, la paròdia, la reconstrucció, la reducció, la reflexió, la subversió i la transformació, per citar només algunes possibilitats. Per a Baxandall, per tant, la influència funciona com les boles d'una taula de billar: el moviment d'una sola bola provoca una sèrie de canvis de posició i reaccions en cadena. Aquests són, efectivament, els mateixos mecanismes que entren en joc quan Pablo Picasso s'apropia d'algunes tècniques de Paul Cézanne i tot seguit les transforma (la gamma de colors, la plasmació geomètrica de formes i figures) en la creació del seu quadre d'aire barceloní *Les demoiselles d'Avignon* (1907). Picasso, d'aquesta manera, com assenyala Baxandall, fa una reescriptura

⁸ Vegeu Sharon G. Feldman, *A l'ull de l'huracà. Teatre català contemporani*, Barcelona, L'Avenç, 2011.

de la història de l'art, atorgant a Cézanne un nou paper, encara més gran que el que exercia anteriorment. La creació de la tradició artística (o bé teatral) consisteix, per tant, en una sèrie de relacions o reaccions recíproques mitjançant les quals la història de l'art o la història teatral s'escriu i es reescriu. Dins del gran camp de les influències, els papers dels precursors i les seves incidències en la història es van alterant segons la seva recepció, les inferències que provoquen o els filtres a través dels quals es contemplen.⁹

Així doncs, quan diem que diversos dramaturgs catalans han incidit en el camp de les influències, estem parlant efectivament de com han alterat el transcurs de la història teatral. Ha estat a través de la seva participació en una esfera d'influències internacionals que han satisfet una necessitat de pertànyer a una tradició i d'establir els seus propis signes d'identitat.

Per proporcionar-vos-en un primer exemple, torno al teatre de Benet i Jornet, un dramaturg català per al qual podríem dir que la influència de Harold Pinter ha estat cabdal en la seva formació artística, sobretot quant a la creació d'una sèrie d'obres escrites durant els anys 1970 i 1980: *La fageda* (1977), *Descripció d'un paisatge* (1978) i *Desig* (1989).¹⁰ M'atreviria a dir que el títol *Descripció d'un paisatge* es podria entendre, de fet, com un ressò o una al-

⁹ Michael Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven, Yale University Press, 1995, p. 58-62.

¹⁰ Josep M. Benet i Jornet, *Descripció d'un paisatge (i altres textos)*, Barcelona, Edicions 62, 1979; ídem, *Desig*, pròlegs de Jordi Castellanos i Enric Gallén, València, Eliseu Climent, 1991, i ídem, *La fageda. Apunt sobre la bellesa del temps-2*, dins *Descripció d'un paisatge (i altres textos)*, p. 75-84, reeditat dins Enric Gallén (ed.), *Sis peces de teatre breu*, Barcelona, Edicions 62, 1993, p. 99-110.

lusió a una obra titulada *Landscape* (1967) del dramaturg britànic. Segons Enric Gallén, Benet va fer un redescobriments fonamental de la producció literària de Pinter al voltant de l'any 1976, quan es va publicar un nou recull d'obres del dramaturg britànic a la sèrie «Cuadernos para el Diálogo». El volum contenia *Landscape* de Pinter, així com *The Room* (1957), *A Sight Ache* (1958), *A Night Out* (1959), *The Dwarfs* (1960), *The Caretaker* (1959), *Silence* (1968) i *Night School* (1960).¹¹ *La fageda*, un text molt breu, embrionari de *Desig*, consisteix en una conversa entre dos personatges masculins sense nom, després que un d'ells hagi viscut un incident inquietant mentre conduïa al llarg d'una misteriosa carretera. Invoca a través d'aquest diàleg senzill un ambient de misteri, en què l'espai físic visible es constitueix com a projecció o extensió d'un paisatge interior, psíquic, invisible. Referint-se a *La fageda*, que va gaudir d'una estrena tardana a la Sala Beckett l'any 1990 sota la direcció de Sergi Belbel (una mena d'exercici pràctic que conduiria a la seva posada en escena de *Desig*), Benet resumeix la situació quan indica: «Es tractava, precisament, de no explicar cap història. Que n'hi hagués una, però que no hi accedíssim».¹²

L'estrena de *Desig* l'any 1991 al Teatre Romea, sota la direcció de Belbel, representa un moment clau que va obrir nous camins en la història del teatre català. Amb cinc parts, d'estructura i simetria rigoroses, Benet crea amb aquesta obra una sèrie d'espais minimalistes, mis-

¹¹ Enric Gallén, «La fageda, de Josep M. Benet i Jornet: Un nou model de realisme teatral», dins *Sis peces de teatre breu*, p. 28–33.

¹² Enric Gallén, «Del temps i la felicitat», dins *Desig*, de Josep M. Benet i Jornet, València, Eliseu Climent, 1991, p. 19.

teriosos i fantasmagòrics, llocs de foscor i ombres, de silencis i pauses, dominats per l'omnipresència del desig i, paradoxalment, la presència de tot allò que no és present. Són absències que, tot recordant l'obra de Pinter, són plenes de sentit. Una casa de camp acabada de comprar, una autopista buida i una cafeteria *self-service* de carretera serveixen com a espais del no-res on es presenta un curiós triangle amorós.

Hi ha muntatges, com aquell de *Desig*, que arriben a formar part de la memòria teatral col·lectiva; el seu record roman com una imatge gravada, indeleble, en el camp de les influències. Així, quan l'any 2009, Carles Alfaro porta a la Sala Fabià Puigserver del Teatre Lliure el seu muntatge de *Traïció* (*Betrayal*) de Pinter, adaptat al català per Esteve Miralles, és possible que l'espectacle provoqui en l'espectador reminiscències del text de Benet i del muntatge de Belbel.¹³ El text de Pinter, com sabreu, descriu un triangle amorós que es desenvolupa al llarg d'unes escenes fragmentàries que retrocedeixen en el temps. Alfaro va plasmar els continguts del text sobre un escenari pràcticament buit, que consistia en una mena de pou quadrat, negre, que contenia una sèrie de plataformes i grades. Així doncs, dins del joc de relacions recíproques que defineix el gran camp de les influències, *Traïció* de Pinter no pot sinó tenir nous ressons arran de l'existència de la posada en escena de *Desig*. L'obra de Pinter, per tant, en el context de l'esfera cultural catalana, troba un nou lloc dins de la història del teatre; el seu paper es transfigura. I l'obra de Benet, també, arriba a reposicionar-se dins de

¹³ Harold Pinter, *Traïció*, traducció d'Esteve Miralles Torner, Barcelona, Fundació Teatre Lliure, 2009.

la història teatral quan, amb el pas del temps, es torna a contemplar des d'una perspectiva diferent, després de l'estrena al Lliure de *Traïció*.

Més recentment, l'estrena de *Marburg*, del dramaturg català Guillem Clua, sota la direcció de Rafel Duran, al Teatre Nacional de Catalunya el 2010, va provocar de seguida una sèrie de comparacions amb *Angels in America*, del nord-americà Tony Kushner.¹⁴ Alguns espectadors potser recordaven la polèmica posada en escena de Josep Maria Flotats de l'obra de Kushner, traduïda per Josep Costa, que es va estrenar el novembre de 1996 en un espai teatral provisional que més endavant es convertiria en la Sala Tallers del TNC.¹⁵ Les comparacions entre les dues obres, *Marburg* i *Àngels*, anecdòticament són fàcils d'assenyalar a causa de certes semblances temàtiques: les dues obres reflexionen sobre els efectes d'un virus o plaga que serveix com a metàfora d'una força brutal, anivelladora i, fins i tot, cataclísmica, un trencament profund que fa paleses les ferides obertes de les injustícies de la història.

Arran de l'estrena novaïorquesa d'*Àngels* el 1993, el crític del *New York Times* Frank Rich va assenyalar la dimensió alhora «íntima i èpica» de l'obra.¹⁶ El mateix Kushner ha proposat una metàfora culinària, una lasanya italiana, com a forma d'entendre la construcció dels seus textos teatrals, referint-se a la seva dramaturgia d'exces-

¹⁴ Guillem Clua, *Marburg*, Barcelona, Proa/Teatre Nacional de Catalunya, 2010.

¹⁵ Tony Kushner, *Àngels a America. El mil·lenni s'acosta*, traducció de Josep Costa, Barcelona, Llibres de l'Índex, 1997.

¹⁶ Frank Rich, «*Angels in America; Millennium Approaches; Embracing All Possibilities in Art and Life*», *New York Times*, 5 de maig de 1993.

sos, a la riquesa heterogènia de l'organització dels seus continguts: «garrulous, excessively, even suspiciously, generous, promiscuous, flirtatious, insistent, persistent, overwhelmingly exhaustive and exhausting...».¹⁷ És, potser, de fet, en l'àmbit de la construcció —ambiciosament esgotadora— i no pas necessàriament en el temàtic que es poden detectar línies paral·leles i possibles punts d'inspiració o influències significatives que posen en relació el text de Kushner amb el de Clua. A *Marburg*, Clua introdueix quatre espais diferents, situats a quatre continents en quatre moments diferents. Tots comparteixen el nom «Marburg», així com una malaltia de sang que constitueix l'eix central de l'argument. El que sembla un eco de Kushner en un sentit estructural és la forma com es difuminen les línies espacials i temporals, creant una mena de *continuum* entre allò real i allò imaginat, entre els vius i els morts.¹⁸ Com Kushner, Clua utilitza recursos de simultaneïtat (específicament, un escenari trencat, dividit en quatre espais) per entrellçar els diferents plans espaciotemporals. L'efecte és especialment kushnerià a l'escena en què la missionera africana sembla creuar aquests plans i fa una aparició sobrenatural a la casa de la dona gran nord-americana, Claire. L'escena recorda lleugerament la convergència espaciotemporal que s'estableix a *Àngels* entre els personatges de Prior (un malalt) i Harper (addicta al Valium), el primer a través dels seus somnis i la segona a

¹⁷ Tony Kushner, «On Pretentiousness», *Thinking about the Long-standing Problems of Virtue and Happiness: Essays, a Play, Two Poems, and a Prayer*, Nova York, Theatre Communications Group, 1995, p. 60–61.

¹⁸ Vegeu Marcos Ordóñez, «Los virus de Marburg», *El País/Babelia*, 12 de juny de 2010.

través de les seves visions allucinatòries. Igualment kushnerià és l'efecte de simultaneïtat de l'escena final de *Marburg* en què els quatre espais estan units per unes dotze campanades que toquen a mitjanit. Dins del camp de les influències, doncs, si examinem el text de Clua a través del filtre d'*Àngels a Amèrica*, ens trobem davant d'una situació que ens pot incitar a reconsiderar l'obra de Kushner i a veure-la sota una nova llum. I viceversa.

Curiosament, *Àngels* va viure una mena de *revival*, o renaixement, a Nova York durant la temporada 2010–2011 amb la posada en escena *Off Broadway* de la Signature Theater Company, sota la direcció de Michael Greif. La rees-trena marcava el vintè aniversari de l'obra i va provocar una reavaluació del seu impacte de manera retrospectiva. La dramaturga Sarah Ruhl, per exemple, va assenyalar en aquesta ocasió com Kushner l'havia ajudada a no tenir por a fer servir un llenguatge èpic de gran escala.¹⁹ De forma semblant, *Marburg*, amb les seves dimensions també íntimes i èpiques alhora, ens pot ajudar a reconfigurar el lloc que ocupa *Àngels a Amèrica* dins de la història teatral contemporània. Si fa vint anys *Àngels* havia semblat per a alguns crítics una acusació contra els errors i contratemps d'un moment i d'un lloc determinat (l'Amèrica de la presidència de Reagan) i un retrat de les repercussions del VIH (el virus de la immunodeficiència humana) abans de l'arribada de l'anomenat «còctel» (la barreja de pastilles que ha aconseguit allargar la vida de moltes persones afectades), ara, contemplada a través de l'òptica de *Marburg*, el text de Kushner es converteix potser en una obra molt menys ancorada en un temps

¹⁹ Citada per Patrick Healy, «What 'Angels in America' Meant to Them, and to You», *New York Times*, 25 d'octubre de 2010.

precís. S'eleva a un pla molt més intemporal i adquireix uns significats d'abast més ampli, que van més enllà del canvi de mil·lenni. *Marburg*, escrit gairebé dues dècades després d'*Àngels*, ens fa més evident fins a quin punt l'obra de Kushner retrata un col·lapse, un enderrocament, dels grans discursos, com suggereix el subtítol de la segona part, *Perestroika*, referint-se a la caiguda del discurs de la guerra freda.²⁰ Mitjançant el diàleg d'un text amb l'altre, s'altera la percepció del text precursor, i així el text més recent s'insereix en la tradició teatral internacional.

He esmentat un exemple europeu, seguit d'un exemple nord-americà. No puc resistir l'impuls de proposar com a últim exemple un cas llatinoamericà, específicament argentí. Al llarg de la dècada actual, una successió de dramaturgs, directors i creadors teatrals de l'Argentina ha anat deixant la seva empremta sobre el paisatge teatral català. Les seves aportacions a l'escena d'aquest país són visibles en muntatges, tallers i coproduccions, a banda de certes inclinacions temàtiques o estratègiques. Sembla que la repercussió teatral argentina és una conseqüència directa dels ponts teatrals establerts entre Barcelona i Buenos Aires, de la creació de muntatges «de ida y vuelta», com diria la periodista Belén Guinart.²¹

El juny de 2002, quan es va estrenar al Sitges Teatre Internacional *Gore*, del dramaturg i director argentí Javier Daulte, l'èxit va ser tan rotund que Daulte i la seva com-

²⁰ Tony Kushner, *Angels in America, Part Two: Perestroika*, New York, Theatre Communications Group, 1993.

²¹ Belén Guinart, «Las Salas Versus y Beckett ofrecen una mirada a la escena teatral realizada en Buenos Aires», *El País* (Barcelona), 26 de juny de 2001, p. 9.

panyia de seguida van recórrer Barcelona a la cerca d'un local per poder-hi presentar l'obra, una curiosa barreja de ciència-ficció i melodrama.²² Com que era el final de la temporada, van acabar en un antic cinema abandonat situat al barri de Sant Pere. Allí s'hi van quedar, ocupant l'edifici, presentant la funció durant gairebé una setmana, amb entrada gratuïta, a un públic que feia llargues cues al carrer, mentre les seves paraules d'elogi circulaven de boca en boca a través dels telèfons mòbils o a Internet.²³ Si abans de *Gore* la presència de Daulte a Barcelona ja havia estat sòlida, des d'aleshores ençà ha estat encara més persistent i assídua, amb diverses produccions (en castellà i en català), tallers i premis. Fins i tot, entre el 2006 i el 2009, Daulte va arribar a encapçalar com a director artístic les activitats de la Sala Villarroel.

El teatre de Daulte destaca per la seva tendència a barrejar gèneres teatrals i a crear formes híbrides. El melodrama, el realisme, la ciència-ficció, el macabre, el terror, la sàtira i la comèdia s'entrecreuen sobre l'escenari de manera sorprenent i de vegades incongruent. Jorge Dubatti descriu aquesta tendència en termes criticoliteraris com una voluntat de «'juego' metadramático e intertextual, con las convenciones hipercodificadas del cine o las series de televisión».²⁴ En aquest interès a tra-

²² Javier Daulte, *Teatre 2 (Gore, Fuera de cuadro, Bésame mucho, ¿Estás ahí?, Nunca estuviste tan adorable)*, estudi preliminar de María Florencia Heredia, Buenos Aires, Corregidor, 2007.

²³ Vegeu Marcos Ordoñez, «El nuevo teatro», *El País/Babelia*, 16 de març de 2008, i Pablo Ley, «"Gore" recala cinco días en Barcelona tras triunfar en Sitges», *El País* (Barcelona), 11 de juny de 2002, p. 42.

²⁴ Jorge Dubatti, «¿Estás ahí?/Ets aquí?: Javier Daulte en Buenos Aires y en Barcelona», *Assaig de Teatre*, vol. 46 (2005), p. 79. Vegeu,

vessar i superposar gèneres dramàtics (cinematogràfics, teatrals, televisius), a crear resultats indefinibles i únics, es fan paleses les empremtes d'una (possible) relació d'influències recíproques, o paral·lelismes, amb el teatre dels dramaturgs catalans Sergi Belbel, Jordi Casanovas o, fins i tot, Pau Miró. Se situen, per exemple, en aquest camp de les influències, obres de Belbel com ara *Morir*, en què hi ha unes clares empremtes cinematogràfiques, o bé *El temps de Planck* (obra musical creada amb la col·laboració del compositor Òscar Roig), en què es creua el melodrama amb la física quàntica.²⁵ Amb la seva trilogia de «Hardcore videogames» —composta de *Wolfenstein*, *Tetris* i *City/Simcity*— o bé, amb els seus textos *La ruïna* o *La revolució*, Casanovas sembla operar dins del mateix camp de les influències, barrejant la fantasia amb allò real, creant mons paral·lels, virtuals o cibernètics, de vegades propis de l'univers del videojoc.²⁶ Miró, en canvi, a les seves peces situades al barri barceloní del Raval (*Plou a Barcelona*, *Búfals*, *Lleons*, *Girafes*) mostra una propensió a descobrir dins dels espais quotidians i familiars breus instants d'una màgia inesperada, esdeveniments extraordinaris que sorgeixen de

també, María Florencia Heredia, «La producción dramática de Javier Daulte: parodización genérica y exacerbación del sentimiento», dins *Teatre 2*, de Javier Daulte, p. 17–45.

²⁵ Sergi Belbel, *Morir* (*Un moment abans de morir*), València, Eliseu Climent, 1995, i Sergi Belbel i Òscar Roig, *El temps de Planck*, Barcelona, Columna/Romea, 2002.

²⁶ Jordi Casanovas, *Wolfenstein*, *Tetris* i *City/Simcity*, Barcelona, Re&Ma 12, 2007, i ídem, *La ruïna*, Barcelona, Edicions 62, 2008. *La revolució* fou estrenada el 30 de gener de 2009 a la Sala Villaroel de Barcelona.

manera sorprenent.²⁷ (Miró, de fet, va cursar almenys un taller amb Daulte a l'Obrador de la Sala Beckett.)

L'obra de Daulte *Ets aquí?*, estrenada a Barcelona al Teatre Romea el 2005, després de presentar-se a Londres i a Buenos Aires, s'inicia, com assenyala Dubatti, com una comèdia televisiva, i aviat es converteix en «manifestación del teatro de los muertos», amb ressons cortazarians i al·lusions polítiques als «desapareguts» de l'època de la dictadura argentina. És possible que la versió catalana, traduïda i posada en escena per Toni Casares, provoqués un altre tipus d'efecte per al públic barceloní, que podia llegir-hi una interpretació política alternativa: l'allegoria d'una terra espanyola o catalana també fantasmagòrica, un lloc on s'han anat descobrint les restes dels qui van desaparèixer durant la Guerra Civil espanyola i els anys dictatorials posteriors. Així doncs, mentre que l'escena catalana ha demostrat amb la recepció de l'obra de Daulte el seu innegable afany de respirar aires frescos, d'imbuir-se de nous paradigmes estètics, també ha arribat amb aquesta obra en particular, *Ets aquí?*, a apropiar-se'n i a projectar-hi els seus propis signes d'identitat i punts de referència. En contemplar aquests muntatges «d'anada i tornada» i de ponts teatrals entre els creadors d'Argentina i els de Barcelona, només podem començar a imaginar allò que podrien ser els gèrmens de futurs punts de mútua contaminació i intercanvi artístics. És a dir, d'influències.

Per concloure, torno al text de Zola, *Mon salon*, en el qual evoca la imatge poderosa d'un gran museu. Aquí

²⁷ Pau Miró, *Búfals, Lleons, Girafes*, Barcelona, Re&Ma 12, 2009, i ídem, *Plou a Barcelona* (amb *Barcelona, mapa d'ombres*, de Lluïsa Cunillé), Barcelona, Re&Ma 12, 2004.

l'escriptor parisenc imagina reunits i exposats dins d'una sala immensa els quadres de tots els pintors del món. Dins d'aquesta sala de museu, que serveix com a metàfora del món, la juxtaposició de tots els quadres reunits li proporciona la possibilitat de llegir, pàgina rere pàgina, la història de la creació humana. Es tracta, com ell explica, de «le même poème en mille langues différentes».²⁸ Per a Zola, doncs, dins del museu que imagina, hi ha la possibilitat de percebre les influències com una sèrie de veus que parlen sobre el mateix tema en molts idiomes i dialectes diferents, tots enllaçats en un diàleg immens. El món va girant, el camp de les influències va evolucionant i el teatre de la Catalunya contemporània va establir la seva pròpia tradició no pas de manera aïllada, sinó a través de l'afany de trobar un lloc en aquesta sala, en una esfera encara més gran que les seves pròpies fronteres, fent vibrar amb intensitat el seu llenguatge a cada pas que fa.

Moltes gràcies.

Bellaterra, 3 d'octubre de 2011

²⁸ Zola, *Mon salon*, p. 99.

DOCUMENTA TEATRAL

1. Jaume Mascaró Pons, *Paradoxes i metàfores: reflexions sobre teoria i arts escèniques*
2. Jaume Melendres, *Sobre els ismes, els istmes i el tren elèctric d'Èmpoli*
3. Rodolf Sirera, *Tot travessant el desert: l'autor com a adaptador. Quatre casos*
4. Sharon G. Feldman, *Sobre les influències, la tradició i altres ansietats: alguns dilemes de l'escena catalana contemporània*